



”Une anarchie qui s’organise” : ordre et désordres dans le théâtre profane de Lucas Fernández

Andreu Coll Sansalvador

► To cite this version:

Andreu Coll Sansalvador. ”Une anarchie qui s’organise” : ordre et désordres dans le théâtre profane de Lucas Fernández. Homenaje a Francis Cerdan, CNRS - Université de Toulouse - Le Mirail, pp.730, 2007, Collection ”Méridiennes”. hal-00194188

HAL Id: hal-00194188

<https://hal.science/hal-00194188>

Submitted on 5 Dec 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Une anarchie qui s'organise » : ordre et désordres dans le théâtre profane de Lucas Fernández

Andreu COLL
Université de Toulouse

Qu'est ce que le théâtre ? À cette question, la critique contemporaine tente d'apporter une amorce de réponse¹ : le théâtre est l'endroit où la cité se regarde, se met en scène, et s'interroge sur elle-même. Le premier théâtre castillan, celui de Juan del Encina et Lucas Fernández, ne fait pas exception à cette règle. Quelle est l'image de la cité que véhiculent les pièces profanes de Fernández ? De quelle façon mettent-elles en scène les règles qui l'organisent et les dangers qui la menacent ? Quelles peurs et quelles aspirations exprime la cité à travers elles ? Ce sont les questions auxquelles on tentera ici de répondre en s'appuyant sur l'analyse successive des deux métonymies privilégiées dont le théâtre fait usage pour figurer les rapports sociaux : le corps des personnages et le cadre dramatique.

Dans son introduction à l'ouvrage collectif *Le corps grotesque*, Vasserot signalait que « le théâtre contemporain, soucieux de ses spécificités, conscient de ne pas être un sous-genre littéraire, a fait du corps non plus un contenant mais un sujet² ». Devançant de plusieurs siècles les recherches de l'avant-garde théâtrale, les pièces profanes de Lucas Fernández font aussi du corps le sujet de prédilection. Le thème est souvent lancé dès l'*introito*. Aux cours de ces longs monologues d'introduction, les locuteurs décrivent largement leur corps. L'*introito* de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* ainsi que celui de la *Farsa de Pravos y el Soldado* se résument à une énumération exhaustive et quasi scientifique des effets physiologiques de l'amour. Dans la *Farsa de una Doncella, un Pastor y un Caballero*, seule pièce privée d'*introito*, le corps reste toujours à l'honneur. On retrouve ainsi le corps de l'amoureux décliné sur les modes grotesque, pour le berger, et élevé, pour la Demoiselle.

L'explication de cette place étonnante qui est faite au corps est à chercher du côté de ses extraordinaires potentialités dramatiques. En effet, le corps est la métonymie théâtrale par excellence. En se montrant sur scène, il affiche les marques des rapports sociaux et affectifs qui structurent les pièces³. Le corps animalisé du berger devient ainsi métonymie de l'ordre social, le corps malade de l'amoureux, métonymie des fantasmes sexuels et des dangers qui menacent cet ordre social.

L'animalisation d'un personnage est une source inépuisable d'effets comiques depuis la naissance du Théâtre et la célèbre définition du genre comique dans la *Poétique* d'Aristote :

La comédie est, comme nous l'avons dit, l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid⁴.

¹ En continuité avec les recherches d'Anne Ubersfeld et de Patrice Pavis, on peut notamment lire dans le récent ouvrage de Christian Biet et Christophe Triau intitulé justement *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Gallimard, 2006, p. 130 : « Au cours du temps, le lieu et l'espace au théâtre ont changé. Néanmoins [...], deux constantes s'imposent : d'abord, le lieu du théâtre est généralement inscrit par rapport à la cité, qu'il soit au centre, ou en marge ; ensuite, l'espace dramatique qu'il contient est là pour représenter l'histoire de la cité, ou une histoire dans la cité, en spatialisant les rapports (politiques, psychologiques, intimes, philosophiques) des « citoyens » entre eux ».

² C. Vasserot, *Le corps grotesque*, Daune, Lansman, 2002, p. 5. Cette citation peut sembler ambiguë. Le corps est-il devenu sujet dans le sens grammatical du terme, ce « moteur de l'action » des anciens manuels ? Ou est-il devenu plutôt le sujet sur lequel on parle, le thème central des pièces ? La position de la citation, en ouverture d'un ouvrage collectif qui va justement « parler » du corps privilégie cette hypothèse. La linguistique contemporaine aussi : la définition actuelle de sujet grammatical étant en effet « ce sur quoi la phrase parle ».

³ Au-delà du simple domaine théâtral, le corps structure notre imaginaire social et affectif, comme s'attache à démontrer le très intéressant chapitre « L'approche sociologique : le corps comme structures sociale et mythe » de l'étude de Michel Bernard sur le corps (M. Bernard, *Le corps*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 123-137).

⁴ Trad. Hardy, 1996, p. 85.

En effet, quoi de plus « inférieur », de plus « risible », de plus « laid » qu'un homme animalisé ? Les *Farsas y églogas* font un usage immodéré de ce procédé. Les descriptions des corps du berger font apparaître une série de traits animaux, presque monstrueux. Dans la *Farsa de una Doncella, un Pastor y un Caballero*, le Berger tente de mettre en avant son physique de façon valorisante, en espérant séduire ainsi la Demoiselle. Le résultat n'est guère convaincant et plutôt comique :

PASTOR

*Y agora me nace el boço
y también mudo los dientes,
son tentayme este colmillo
que me engrillo*⁵. (vv. 68-71)

Le berger met en avant dans son autoportrait des caractéristiques traditionnellement associées à l'animalité, comme la pilosité ou la dentition. Le terme même de « *colmillo* » renvoie inévitablement aux bêtes sauvages carnivores, et ne peut produire que de l'effroi chez une demoiselle égarée dans la forêt.

Outre l'autoportrait explicite, les bergers emploient des comparaisons relevant de l'univers rustique, établissant des parallélismes avec des animaux domestiques. Bras Gil, dans le long *introito* plaintif de la *Farsa de Bras Gil y Beringuella*, enchaîne ce type d'images. En à peine une demi-douzaine de vers, il se compare successivement à du bétail, à un chien en rut et à une vache venant de mettre bas :

BRAS GIL

*Como res que va perdida
a mi mal ño allo guarida,
[...]
voy como tras perra el perro
o baca tras su bezerro*. (vv. 18-23)

Le corps du personnage de berger est donc marqué de façon ostentatoire par une série de stigmates qui traduisent les préjugés de classe du spectateur urbain. Les personnages urbains des *Farsas y églogas* soulignent ainsi à plusieurs reprises les traits déformés, voire monstrueux, de leurs interlocuteurs. On entend alors le Chevalier de la *Farsa de una Doncella, un Pastor y un Caballero* affubler son adversaire de qualificatifs aussi peu flatteurs que « *Toscohoso, melenudo / patudo, xetudo y brusco* » (vv. 451-452). De même, le soldat de la *Farsa de Pravos y el Soldado* s'adresse violemment à Pascual par des apostrophes comme « *lanudo* » (v. 515), « *don xetudo* » (v. 518) ou « *villano contrahecho* » (v. 543). Ces difformités animalisantes ont un but indéniablement comique, fondé sur le sentiment de supériorité des classes urbaine. Cependant, elles laissent aussi apparaître l'appréhension que pouvaient nourrir ces classes envers ces « sauvages qui habitent dans les bois ». En effet ces représentations phantasmatiques, à l'instar de toute représentation de la difformité, gardent une composante d'angoisse que le comique n'arrive pas à évacuer totalement. Ainsi, comme nous le rappelle Michel Bernard, « Le corps est le symbole dont use une société pour parler de ses phantasmes »⁶.

Or si le corps du berger traduit les phantasmes angoissants que nourrit le spectateur urbain, il est avant tout le siège de toute une série de phantasmes sexuels. Héritage de la littérature antique dont il est imprégné, l'amour chez Lucas Fernández (du moins dans ses trois *farsas* profanes) est avant tout une maladie physiologique qui laisse une empreinte profonde sur le corps. Les *introitos* plaintifs prononcés par Bras Gil ou par Pravos dressent une liste exhaustive des symptômes. La maladie d'amour apparaît ainsi comme un dérèglement général des rythmes vitaux, comme le sommeil ou l'appétit :

BRAS GIL

*El comer, ño ay quien lo coma;
el dormir, ño se me apegá;
como modorra borrega*

⁵ L. Fernández, *Farsas y Églogas*, éd. de M. J. Canellada, Madrid, Castalia, 1976.

⁶ M. Bernard, *op. cit.*, p. 134)

estoy lleno de carcoma. (vv. 33-36)

Mais très vite, ce sont les dérèglements des fonctions liées au bas-ventre, et en particulier, à la digestion, qui sont mis en avant. Dans la *Farsa de Pravo y el Soldado*, Lucas Fernández multiplie les équivoques à ce sujet. Quand le soldat interroge le berger sur la source du mal qui le terrasse, il se voit répondre :

PRAVOS
*Estoy de cordojos lleno.
Sálenme a reborbollones
sospirones
a montones, por quien peno.* (vv. 127-130)

Ce jeu de mots confondant le soupir de l'amoureux et le rot du malade se précise une centaine de vers plus tard, lorsque Pravos affine son auto-diagnostic :

PRAVOS
*Ño las podré rebossar,
ni habrar
que s[e] opilaron nel pancho;
si no por el sospirar,
sin dudar,
ya rebentaría d[e] ancho.* (vv. 225-230).

L'amour apparaît ainsi comme une nourriture indigeste⁷ qui produirait indifféremment de la constipation ou de la diarrhée. Pascual, en arrivant, mettra un terme à l'équivoque en appelant un chat un chat :

PASCUAL
*Más cuydo que anda, señor,
saluo honor,
trasijado de correnca*⁸. (vv. 345- 347)

Le soldat arrive quelques strophes plus tard à la même conclusion, formulée néanmoins sous une forme plus élégante : « *y es sabroso y amargoso / y es de mala digestión* » (vv. 377-378).

Barbara F. Weissberger interprétait ces allusions grivoises à tout ce qui relève du bas-ventre comme une célébration carnavalesque de la vie et des cycles naturels, dans la tradition critique de Bakhtine et de son célèbre ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Néanmoins, il semble quelque peu paradoxal de raconter un corps malade sur scène et de s'appliquer à montrer au spectateur le moindre de ses dérèglements, dans le but de célébrer la vie et les pulsions érotiques. La clé pour comprendre la scatologie chez Lucas Fernández n'est donc pas à chercher seulement chez Bakhtine, mais aussi chez les anthropologues ayant travaillé sur ce domaine. A propos, par exemple, des rituels que l'on peut qualifier de scatologiques, Mary Douglas écrit :

Il est impossible d'interpréter correctement les rites qui font appel aux excréments, au lait maternel, à la salive, etc. si l'on ignore que le corps est un symbole de la société, et que le corps humain reproduit à une petite échelle les pouvoirs et les dangers qu'on attribue à la structure sociale⁹.

Le dérèglement des fonctions corporelles provoqué par l'amour « reproduit à une petite échelle » les bouleversements dans l'ordre social. En effet, l'amour est conçu non seulement comme une maladie physiologique, mais aussi comme une force chaotique toute puissante (le

⁷ À ce propos, B. F. Weissberger écrit, dans « The Scatological View of Love in the Theater of Lucas Fernández », *Bulletin of Comediantes*, 38, 1986, p. 192-203 : « Love's pain is analogous to the discomfort caused by indigestible food : it can neither be vomited nor defecated ». On peut traduire ainsi : 'La douleur causée par l'amour est comparable à l'inconfort causé par une nourriture indigeste : on ne peut ni vomir ni déféquer'.

⁸ Dans le glossaire de son édition des *Farsas y églogas*, M^a. J. Canellada explique l'expression « *trasijado de correnca* » : 'diarrea, flujo de vientre'.

⁹ Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur la notion de pollution et de tabou*, trad. A. Guérin, Maspéro, 1971, p. 131.

célèbre *Amor omnia vincit*), capable de renverser cet ordre social. L'envolée lyrique du Berger dans la *Farsa de una Doncella, un Pastor y un Caballero* est très explicite :

PASTOR

*Los viejos aman las moças ;
los moços aman las viejas;
por las breñas, por las broças,
por las choças,
amor siembra sus consejas:
haze ser lo hermoso feo,
y lo feo ser hermoso. (vv. 244- 250)*

Ces atteintes à l'intégrité du corps social, cette « maladie » qui produit des amours presque « contre nature », ou plutôt, « contre culture », sont ainsi représentées métonymiquement sur scène par les marques que laisse la passion sur le corps des bergers que l'on offre à voir au spectateur. Or ce déchaînement de la passion amoureuse s'inscrit dans un cadre dramatique lui-même signifiant, dont les traits symboliques manifestent à leur tour la conception que se fait la société des dangers qui la guettent.

Ce cadre n'est pas fixé d'emblée par le texte dramatique, ce qui provoque un certain flou. Le long texte didascalique qui sert d'introduction tient davantage d'une liste de *dramatis personae* agrémentée d'un bref résumé que de l'habituelle didascalie spatiale en *incipit* des pièces de théâtre. Seul celui de la *Farsa de una Doncella, un Pastor y un Caballero* contient une précision d'ordre spatiale dans la phrase « *y se topa en el campo con el pastor* » (p. 109). Il est possible néanmoins grâce au texte spectaculaire, particulièrement épais lors des *introitos*, de reconstruire l'espace dramatique dans lequel se déroule l'action. La *Comedia de Bras Gil y Beringuella* s'ouvre sur un Bras errant dans la nature, « *de cerro, en selua, en montaña* » (v. 10). Dans la *Farsa de una Doncella, un Pastor y un Caballero*, la demoiselle est perdue « *por aqueste oscuro valle* » (v. 2). Au milieu de son *introito* de la *Farsa de Pravos y el Soldado*, Pravos apostrophe les « *montes valles y cerros, prados, ríos y fuentes* » (vv. 51-52) qui l'entourent.

Montagnes, vallées, prés et forêts composent donc le cadre des pièces profanes de Lucas Fernández, de façon passablement indéfinie (car où, parmi ces quatre sites naturels, l'action se situe-t-elle exactement ? nous ne le saurons pas). Ce cadre ne saurait se réduire à sa seule valeur référentielle. Lucas Fernández semble d'ailleurs attacher peu d'importance à cette valeur référentielle, tant le référent concret du cadre semble parfois flou. Il s'inscrit ainsi en continuité avec l'approche médiévale de l'espace, qui restera en vigueur bien au-delà de la Renaissance jusqu'à l'apparition au XVIII^e siècle d'un théâtre bourgeois à espace référentiel¹⁰. L'espace chez Fernández est donc à envisager principalement comme un ensemble de traits sémantisés et non dans son rapport au référent extra-dramatique. Le premier de ces traits sémantisés est d'être un espace extérieur. Le choix d'un espace extérieur est avant tout un choix symbolique. En effet, l'adjectif extérieur renvoie non seulement aux propriétés physiques de l'espace, mais aussi à ses propriétés sociales : il évoque l'extériorité à la cité, et donc l'extériorité à la société. Le propre du cadre dramatique chez Fernández est d'être sans ambiguïté un cadre non-social, privé du fondement même de la société, à savoir, la parole. C'est ce que souligne le soldat de la *Farsa de Pravos y el Soldado*, étonné que, même hors de la société, dans la nature, l'amour puisse exercer sa tyrannie :

SOLDADO

*¿De amores tan mal te sientes
en estas brauas montañas,
entre peñas y cabañas,
no conuersando con gentes? (vv. 141-144)*

¹⁰ Anne Ubersfeld *****, 1977, p. 142, oppose, sur ce point, les espaces construits à partir du spectateur et les espaces construits à partir du référent, où « la scène, nécessairement close sur trois côtés, est homogène [...] et l'espace y reproduit un lieu référentiel (avec ses clivages éventuellement). En opposition avec, par exemple, le théâtre du Moyen Âge, quasi totalement non référentiel, le théâtre bourgeois à partir de la fin du XVIII^e siècle, le théâtre naturaliste, le théâtre réaliste ou néo-réaliste de Tchekhov, supposent cet espace purement référentiel ».

La montagne est donc dans l'imaginaire du soldat intimement associée au silence, à l'absence de parole humaine et donc de société organisée. La même remarque étonnée est formulée par la Demoiselle de la *Farsa de una doncella un pastor y un caballero* : « *Sus tormentos no es posible / que os dé [e]n tan grande sossiego* » (vv. 231-232). L'idée de silence est implicite dans « sossiego » : comment l'amour peut-il sévir aussi loin du bruit et du verbiage des sociétés humaines ? L'espace extérieur devient ainsi l'espace du vide, d'un silence que ne peuvent briser que les cris des bêtes sauvages. À la fin de son entretien avec le Berger, La Demoiselle, dans une envolée lyrique, se plaint à imaginer sa propre mort, qui prend la forme d'une fusion avec le cadre qui l'entoure. Cela débute significativement par la perte de la faculté de parler, qui est remplacée par l'adoption du langage des fauves, seuls compagnons de son infortune :

DONCELLA

*Los graznidos de las aues
con los gritos que yo daré,
gozaré
por cantos dulces, süabes.*

*De los ossos sus bramidos
será mi melodía.
De los lobos aüllidos
muy crecidos
será mi dulce armonía. (vv. 348-256)*

L'envolée lyrique se termine quelques strophes plus tard par l'évocation de la mort. La fusion avec la nature, ne peut en effet mener qu'à l'anéantissement progressif de soi, c'est-à-dire, littéralement, à un retour au vide :

DONCELLA

*Presto dará fin (a) mi muerte
en ver mis tristes cuydados .
Los nobles quatro elementos,
con tromentos,
todos serán ponçoñados (vv. 374-378)*

L'espace dramatique est donc, à l'origine, avant que l'action ne s'y installe, l'espace du vide, peuplé seulement par des fauves qui ne rôdent jamais très loin de la scène. Les éléments étrangers suscitent en conséquence la méfiance. Pravos, au début de la *Farsa de Pravos y el soldado*, exprime au soldat ses réticences à entamer une conversation avec un inconnu :

PRAVOS

*Son de que soys de ciudade,
y andáys siempre con ruindade ;
míafé he de vos temor. (vv. 122-124)*

La remarque met en évidence une dernière caractéristique du cadre : dans cet espace non-social qu'est la nature, la présence humaine ne peut être qu'accidentelle et suspecte. Les bergers sont les seuls habitant légitimes de cet espace et, à ce titre, leur humanité est parfois niée. La Demoiselle de la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, dans l'errance qu'elle imagine, qualifie les humains qu'elle croisera de sauvages : « *y, sin dudar, / espantaré a los salbajes* ». À côté de ces habitants légitimes, se dresse une série de personnages dont le premier attribut est l'égarement : leur présence dans l'espace du vide ne s'explique, en effet, que par leur errance hors des sentiers tracés. Au premier rang de ces personnages, on trouve l'amoureux, qui affiche, indépendamment de sa condition sociale (le berger sera ainsi souvent amoureux), des traits communs. S'inscrivant dans une rhétorique amoureuse traditionnelle, les symptômes de l'amour dans les pièces profanes de Lucas Fernández, sont, outre les dérèglements physiologiques, la folie et l'égarement. Les deux symptômes sont par ailleurs intimement liés : une étymologie fantaisiste fait à l'époque remonter l'adjectif « loco » au latin *locus*, le fou étant celui qui est privé d'attaches spatiales. Dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, Bras décrit ainsi son errance :

BRAS

Si me embosco en la espessura,

*no puedo alla sosegar
pues, si me vuelvo al llugar,
lluego me añubra ventura. (vv. 25-28)*

Le quatrain pose deux alternatives contraires, introduisant une opposition entre la « *espessura* », espace non-social par excellence, et le « *llugar* » (c'est-à-dire, le village), lieu privilégié de la vie sociale des bergers. L'impossibilité de s'identifier à l'un ou l'autre des espaces et d'y rester ancré confirme le déracinement du personnage. Outre le cas du berger amoureux, l'errance est le mode de déplacement privilégié des personnages extérieurs à l'univers *pastoril*, tels le Soldat, la Demoiselle, et le Chevalier. Ce trait peut apparaître dans les discours critiques que les bergers produisent sur des personnages perçus comme menaçants. Ainsi, dans la *Farsa de Pravos y el Soldado*, le soldat va essayer de nombreuses attaques et critiques envers son mode de vie et en particulier, son errance de village en village :

PRAVOS

*Andáys de aldea en aldea
cominedo de guadrimaña :
quien más puede, más apaña; (vv. 430-432)*

L'accès à l'espace dramatique passe donc chez les personnages non-bergers par une rupture avec la société, qui peut être permanente chez le soldat errant, ou exceptionnelle et passagère chez la Demoiselle et chez le Chevalier amoureux cherchant à échapper, le temps d'un rendez-vous galant, aux interdits qui pèsent à la cour. L'espace dramatique se pose ainsi en espace en marge, espace affranchi des lois qui organisent la vie de la cité.

Choisir de placer ses personnages dans un espace vide, en marge de la société peut sembler paradoxal pour un théâtre qui, nous l'avons signalé en introduction, entend offrir un miroir où la cité peut se regarder. Au contraire, il nous semble que cet espace vide offre au dramaturge la possibilité de recréer un microcosme social où il pourra montrer les rapports sociaux sous un jour nouveau, débarrassé des filtres qui gênent son appréhension dans le quotidien extra-dramatique. Dans la nature, toutes les combinaisons de personnages sont possibles par-delà leur appartenance sociale : c'est le hasard et non l'usage qui ordonne les rencontres. L'espace ouvert et vide s'offre en lieu de rencontre, d'expérimentation. Mais surtout, il s'offre en lieu de tous les dérèglements. Les désordres qui touchaient les corps des personnages sont significativement projetés sur l'espace environnant, comme dans cette parfaite image du chaos dans l'univers rustique de Pravos :

PRAVOS

*Ni sé de cabras ni perros.
Ouejas y corderitos,
y cabritos,
deyuso van debrocados. (vv. 54-57)*

À ce dérèglement de l'ordre naturel succède un dérèglement de l'ordre social. Affranchis des lois de la cité, les bergers peuvent tenter de séduire les demoiselles et se montrer insolents face aux chevaliers ou aux soldats. Cette menace contre l'ordre établi constitue, dans les pièces profanes, le noyau principal de tension dramatique.

Cependant, le dénouement des trois pièces assure, par le biais d'un *happy end* moral et politique, la sauvegarde finale de cet ordre menacé. Cette victoire est tout d'abord traduite spatialement : les trois pièces se terminent lorsque les personnages quittent l'espace non-social où ils erraient pour revenir vers la civilisation, le « *llugar* » pour les bergers, et la « *corte* » pour les autres. Elle est aussi traduite rituellement. Les parodies de mariages qui ferment la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* et la *Farsa de Pravos y el soldado* permettent d'assurer à la force chaotique de l'amour un cadre légal et respectable. Cette victoire est, enfin, traduite physiquement dans le corps des personnages. L'acquiescement de l'être aimé provoque chez l'amant la disparition immédiate de l'interminable série de symptômes physiologiques :

SOLDADO

*Descansen ya tus cuydados ;
afloxe ya tus gemidos.
Tus desseos son cumplidos
y tus males acabados. (vv. 820-824)*

La maladie d'amour et ses dérèglements sont ainsi vaincus. À travers les deux métonymies de la cité que sont le corps du personnage et le cadre dramatique, le dramaturge problématise la question qui inquiétait le plus ses contemporains, celle des rapports entre ordre et désordre. Élie Konigson, dans son étude sur le théâtre médiéval, nous rappelle que le spectacle théâtral ne saurait échapper aux doutes et aux peurs dont les hommes du XV^e siècle sont la proie, comme le montre un document d'Angers qui établissait des dispositifs de sécurité spéciaux pour une représentation :

Le document d'Angers a le mérite de l'évidence : il place d'emblée l'organisation d'une représentation théâtrale dans un climat particulier que tous les historiens ont décrit comme élément fondamental de la psychologie des peuples au XV^e et XVI^e siècles, et qui correspond aux bouleversements économiques et politiques de cette longue période : la peur. Peur de l'extérieur, de ce qui peut venir du plat-pays, peur de l'intérieur, des « crocheteurs et mauvaises gens », des troubles sociaux, peur de l'épidémie, enfin, se conjuguent soudain dans la cité mobilisée par la représentation théâtrale¹¹.

Quoi d'étonnant que de retrouver à l'intérieur de la fiction dramatique ce besoin d'ordre qui préside à l'organisation de la représentation théâtrale ? Le théâtre de Lucas Fernández, en partant d'un espace vide et dérégulé, permet de reconstruire progressivement sous les yeux des spectateurs cet ordre social tellement désiré dans une Europe en proie à une crise de nature non seulement économique-sociale, mais aussi métaphysique. La progression interne des pièces s'avèrera ainsi elle-même d'ordre quasi cosmologique, avec le Vide précédant le Chaos, qui précède à son tour le Logos. Sur ce point, ce théâtre semble parfaitement répondre à la célèbre définition que donnait Derrida du genre dramatique : « une anarchie qui s'organise ».

Bibliographie

BERNARD, Michel, *Le corps*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

DOUGLAS, Mary, *De la souillure. Essai sur la notion de pollution et de tabou*, trad. A. Guérin, Maspéro, 1971.

KONIGSON, Élie, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du CNRS, 1975.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996.

VASSEROT, Christilla, *Le corps grotesque*, Daune, Lansman, 2002.

WEISSBERGER, Barbara, « The Scatological View of Love in the Theater of Lucas Fernández », *Bulletin of Comediantes*, 38, 1986.

¹¹ Élie Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, p. 67.